

DANDIN

*Die Abenteuer der
zehn Prinzen*

Ein altindischer Roman

*Aus dem Sanskrit übersetzt
von Sven Sellmer*

Nachwort von Jens-Uwe Hartmann

MANESSE VERLAG
ZÜRICH

NACHWORT

Seit Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts ist die farbenprächtige Geschichte um heldenhafte Erlebnisse und erotische Begebenheiten im Leben zehn junger Inder bei uns bekannt, und die wachsende Zahl von Übersetzungen und Bearbeitungen zeigt, daß sie ihre Freunde gefunden hat. Dennoch wird manch heutiger Leser, wenn er alle überraschenden Wendungen mitgemacht hat und den Abenteuern der Gefährten aufmerksam bis zum Schluß gefolgt ist, das Werk mit einer Mischung aus Amüsement und Verwunderung aus der Hand legen. Sind doch die Lesegewohnheiten und -erwartungen des heutigen deutschen Lesers recht verschieden von denen seines indischen Gegenübers in der Entstehungszeit der Geschichte, also vor rund dreizehnhundert Jahren, und die teilweise sehr komplexen und verschachtelten Einzelgeschichten, garniert mit ungewohnten, oft irritierend ähnlichen Namen von Personen, Städten und Königreichen, schnell dazu angetan, die Merkfähigkeit des Lesers auf eine harte Probe zu stellen.

Erzählerische Konventionen sind nicht nur bei uns an die literarische Kategorie gebunden. Wie also ist die abenteuerliche Geschichte von den zehn Prinzen literarisch einzuordnen? Handelt es sich um ein Kunstmärchen? Oder sollen wir der traditionellen indischen Literaturgeschichte folgen und darin einen Kunstroman sehen? Oder, den Inhalt über die Form stellend, einen Schelmenroman (so der Untertitel der ersten deutschen Übersetzung aus dem Jahr 1902)? Sie gar als einen «Bildungsroman» verstehen, wie in einer kürzlich erschienenen englischen Bearbeitung unter Rückgriff auf eben dieses deutsche Lehnwort geschehen? Die Geschichte ist märchenhaft, aber zweifellos kunstvoll, ja teils gekünstelt, und wir begegnen manchem Schelmenstück; zudem finden die Protagonisten – und damit vor allem auch der Dichter – vielfach Gelegenheit, ihre klassisch-indische Bildung unter Beweis zu stellen. Die Grenzen scheinen also verwischt.

Wiewohl bei uns gewöhnlich als Roman eingeordnet, sollte man nicht aus den Augen verlieren, daß eine derartige Kategorie der europäischen Literaturgeschichte Assoziationen und Erwartungshaltungen weckt, die von einer Erzählung wie der von den zehn Prinzen nur teilweise bedient werden. Ihr Verfasser, Dandin, schrieb in einer Kunst-

sprache, dem Sanskrit, das schon damals längst nicht mehr gesprochen wurde und nur noch einem gebildeten, vor allem wohl städtischen und höfischen Publikum zugänglich war. Diese Leserschaft kannte ganz genau die verschiedenen literarischen Genres, derer sich die Sanskrit-Dichtung bediente, und sie wußte um ihre jeweiligen Konventionen. Eines jener Genres ist die lange Prosaerzählung, die gewöhnlich als Kunstroman bezeichnet wird. Ihren Stoff bezieht sie in der Regel aus dem Bereich der Märchen, und sie verbindet in unnachahmlicher Weise Märchenwelt und Wirklichkeit, wobei die Grenzen so fließend ineinanderlaufen, daß jeder Versuch, die eine von der anderen zu trennen, zum Scheitern verurteilt ist. Gleichzeitig erlaubt sie die Aufnahme von Elementen, die in unserer Begrifflichkeit wohl am ehesten als Parodie und Satire charakterisiert werden können; Witz auf sprachlicher und bildlicher Ebene gehört ebenso dazu wie die bereits angedeutete Notwendigkeit für den Dichter, die Vertrautheit mit den klassischen Bildungsgebieten seiner Zeit zu zeigen. Eine weitere unabdingbar zu erfüllende Forderung besteht im glücklichen Ausgang der Erzählung. Mag auch der eine oder andere Bösewicht auf der Strecke bleiben, der Held stirbt niemals. Der damalige Leser durfte und soll-

te im Verlauf der Geschichte durch ein Wechselbad von genau definierten Stimmungen und Gefühlen geführt werden, konnte aber zuverlässig erwarten, daß die Geschehnisse der Haupthelden allen vorangehenden Widrigkeiten zum Trotz ein glückliches Ende nehmen würden. Diese Vorhersagbarkeit wurde für ihn aufgewogen durch die angenehme Gewißheit, daß ihn die Geschichte am Schluß in heiter-erfreuter Stimmung zurücklassen würde.

Es war nicht Aufgabe oder Anliegen des jeweiligen Autors, feinst differenzierte Charaktere zu zeichnen. Wie im klassischen Heldenepos ist ein Held eben ein Held, kühn, mannhaft, listenreich und kraftvoll, prachtvoll anzuschauen, gleichsam eine Inkarnation des Liebesgottes. Eine Heldin ist unvergleichlich schön, ein Kristallisationspunkt männlicher Begierde, klug und treu; sie ist gleich auf den ersten Blick in den Helden verliebt, genau wie er in sie. Treten zehn Helden und Heldinnen auf, so gilt für alle zehn das gleiche. Die Meisterschaft eines Autors erwies sich dann aber nicht darin, bei der Beschreibung der zehn Charaktere feine Nuancen zu setzen. Vielmehr mußte er versuchen, das Gefühl von Abwechslung in der Beschreibung des ständig Gleichen durch unterschiedliche Episoden, vor allem aber durch immer

neue Bilder und einen variantenreichen Wortschatz zu erzeugen, und genau darin liegt eines der Kriterien, an denen die literarische Begabung des Autors gemessen werden kann.

Solche Kriterien lassen sich im allgemeinen nur schwer von einer Sprache in eine andere vermitteln, und dies gilt in geradezu exemplarischer Weise für das Sanskrit. Kaum eine zweite Sprache verfügt über einen derartig reichhaltigen Wortschatz, besonders im Bereich der Poesie; die staunenswerte – und von einem Dichter wenigstens teilweise zu erlernende – Zahl von Synonymen erlaubt eine Fülle von Variationsmöglichkeiten im Ausdruck, die anderen Sprachen fehlt. Dies ist einer der formalen Aspekte, der dem indischen Autor stilistische Hilfsmittel an die Hand gibt, die bei einer Übersetzung kaum nachgeahmt werden können. Ein anderer, mindestens ebenso wichtiger Aspekt ist das spezifische Lautsystem des Sanskrits, das eindrucksvolle Spielereien im Bereich der Phonetik gestattet. Der damalige indische Leser wußte an solchen Kunstgriffen höchsten Gefallen zu finden, aber einer vollständigen Übertragung entziehen sie sich ebenso wie die Variationsbreite im Wortschatz. In der vorliegenden Übersetzung ist versucht worden, dem Leser wenigstens einen Eindruck von den Möglichkeiten des indischen Ori-

ginals zu vermitteln, indem etwa Alliterationen hier und da nachgeahmt wurden (beispielsweise «Vergehen gehen vergessen», «Stätte von Städten» oder «das schreckliche Heer seiner sämtlichen Feinde»). Das weithin wohl bekannteste Beispiel für den Einsatz solch lautlicher Mittel entstammt sogar den *Abenteuern der zehn Prinzen*. Als Mantragupta, einer der Gefährten, seine Erlebnisse berichtet, geschieht dies unmittelbar nach einer heißen Liebesnacht. In ihrer Leidenschaft hat seine Geliebte ihm aber nicht nur feurige Küsse geschenkt, sondern dabei auch heftig den Mund zer-bissen. Nun will er vermeiden, daß sich seine wunden Lippen berühren, und daher erzählt er seine Geschichte, ohne auch nur einen einzigen Lippenlaut zu verwenden. In der Tat kommt der Bericht, im Sanskrit-Text deutlich über zehn Seiten, ohne einen einzigen Labial – in der deutschen Übersetzung ohne p, b, m, im Sanskrit ohne sieben weitere Konsonanten und Vokale, die zu den Labialen zählen – aus, eine wirklich beachtliche Leistung. Obschon bei uns nicht völlig unbekannt, wird einem solchen Kunstgriff in der europäischen Literatur ein weit geringerer Stellenwert als im klassischen Indien beigemessen.

Ähnliches gilt für die ausführlichen Vergleiche und die unendliche Metaphernfreudigkeit des in-

dischen Originals. Ein Mensch zeichnet sich nicht einfach durch Ruhm aus; vielmehr strahlt dieser Ruhm «wie der Mond im Herbst, wie Jasmin, wie der Kampfbaum, wie Reif, wie eine Perlenkette, wie ein Lotosstengel, wie ein Schwan, wie der Götterelefant, wie Wasser, wie Milch, wie Śivas schallendes Lachen, wie der Kailāsa, wie Kāśa-gras». Dem indischen Kenner war jeder dieser Vergleiche vertraut, und er erkannte die Meisterschaft des Dichters an einer ungewohnten Zusammenstellung oder an einer neuen Formulierung für einen bekannten Topos. Metaphorik gilt als besonders kunstvoll, wenn sie nicht auf ein einziges Bild beschränkt bleibt, sondern mit weiteren Vergleichen zu einem stimmigen Gesamtbild verknüpft wird. So ruft beispielsweise der im Kampf gegen die Feinde erhobene Arm eines Herrschers ein bestimmtes Bild hervor, und dieses Bild erlaubt es zugleich, auch die gegnerische Armee und ihre Teile stimmig miteinzubeziehen. Der erhobene Arm wird zum Berg Mandara, dem Berg, mit dem die Götter in der Mythologie das Milchmeer gequirlt haben, um den Unsterblichkeitstrank zu gewinnen. Das Feindesheer wird zum Ozean, seine Rösse und Kampfelefanten zu schrecklichen Meeresungeheuern, die Scharen seiner Krieger zu aufschäumenden Wogen. Wie aber der Berg Man-

dara das Milchmeer, so gewaltig rührt der Arm des Königs das Heer der Feinde durcheinander.

Weit mehr als Kampfgetümmel inspiriert weibliche Schönheit den Dichter zu immer neuen Variationen gleicher und ähnlicher Bilder. Vornehmlich ist es der Liebesgott selbst, dessen Eigenschaften und Attribute mit denen einer schönen Frau verglichen werden (zu zwei ausführlichen und schon durch ihre jeweilige Einleitung besonders hübschen Varianten sind sehr anschaulich die Seiten 6f. und 162 zu vergleichen). Solche Passagen lassen die Handlung hinter die Beschreibung zurücktreten, und sie können daher stark retardierend auf den Fortgang der Ereignisse wirken; gerade sie erlauben dem Dichter jedoch, besondere Kostproben seiner Kunst zu liefern.

Mancher Leser wird überrascht zur Kenntnis nehmen, daß die Erzählung in einem ethisch weitgehend wertfreien Raum angesiedelt ist. Nichts von dem läßt sich hier wiederfinden, was man in den Grundwerken der indischen Religionen, seien es solche des Buddhismus oder des Hinduismus, über den hohen Wert der Moral, über Karma und Wiedergeburt gelesen und bewundert haben mag. Es gibt keine Moral außer der, nach Kräften den eigenen Nutzen zu betreiben. Nicht die erhabenen Werte einer auf das Jenseitige ge-

richteten Religion bestimmen die Handlungsweisen der Helden, sondern das diesseitige Streben nach Liebe und Glück. Das Heil der anderen bleibt ebenso außer Betracht wie der Gedanke an das eigene Heil in einer jenseitigen Welt. Erlaubt ist fast alles, was nutzt, und ein Held wird keineswegs ins Zwielficht gerückt, wenn er sich solcher Mittel bedient, die nicht über jeden moralischen Zweifel erhaben sind. Ganz im Gegenteil: Im Rahmen ihrer umfassenden Ausbildung lernen die Prinzen nicht nur Reiten und Fechten, Wissenschaften und Dichtkunst, Musik und Staatslehre, sondern ebenso gründlich auch Zauberei, «Diebstahl, Falschspiel und weitere Betrugskünste».

Bis heute stellen Asketen und andere heilige Männer in unserer europäischen Wahrnehmung geradezu ein Markenzeichen des traditionellen Indien dar. Wenn solche Gestalten aber in der Erzählung von den zehn Prinzen und in verwandten Werken auftreten, dann bleibt von ihrer Heiligkeit wenig übrig. Dies führt exemplarisch die Hetäre vor, die aufgrund einer Wette den sittenstrengen Asketen Maritschi in kürzester Zeit dazu bringt, ihr völlig zu verfallen und sich in aller Öffentlichkeit dem Gespött der Leute preiszugeben. Ein anderer Asket ist in Wirklichkeit ein getarnter Geheimagent, der die Hauptstadt des feindseligen

Nachbarreiches auskundschaftet. Buddhistische Nonnen treten ausschließlich als Kupplerinnen in Erscheinung. Mit einer solch spöttisch-kritischen Charakterisierung religiöser Akteure läßt es der Dichter noch nicht bewenden. Wenn die Hetäre den Asketen bloßstellt, wird sein moralischer Anspruch als frommer Schein entlarvt; wenn sie ihn aber zusätzlich in den drei klassischen Lebenszielen Gewinn, Liebe und religiöse Pflicht unterweist, dann werden auch noch die traditionellen Geschlechterrollen völlig auf den Kopf gestellt.

Die handelnden Personen sind nur selten ausschließlich integer oder gar edelmütig. Dieser offensichtliche Kontrast zur «heilen» Welt der religiösen Literatur mit ihren idealtypischen Persönlichkeiten hat immer wieder dazu geführt, einen viel höheren Realitätsbezug anzunehmen. Man war geneigt, in Dandins Schilderungen von Land und Leuten die farbige Beschreibung einer realen Lebenswelt zu sehen, und glaubte, aus dem Werk kulturgeschichtliche Rückschlüsse auf die tatsächlichen Verhältnisse in der Zeit des Dichters ziehen zu können. «Insbesondere gewährt es uns einen Einblick in das Leben und Treiben der unehrlichen Leute, der Gauner, Gaukler, Diebe und Hetären», schrieb Moriz Winternitz 1920 in seiner immer noch grundlegenden Geschichte der altin-

dischen Literatur. Daran glaube ich nicht recht. Wie bei den meisten berühmten Dichtern des klassischen Indien wissen wir so gut wie nichts über den Verfasser und seine Zeit. Wir können seine Beschreibungen also nicht mit der Realität abgleichen. Wir wissen aber, daß er vorgefundene Märchenstoffe für seine Erzählung weiterbearbeitet hat, und daher kann es sich ebensogut um zeitlose literarische Motive handeln, die zum Repertoire gehören, nicht aber aus der Lebenswirklichkeit des Dichters stammen. Ähnlich verhält es sich mit den geographischen Bezügen. Auf ihrer gegenseitigen Suche erobern die zehn Gefährten praktisch ganz Indien und stellen sich nach ihrer Wiedervereinigung unter die Oberhoheit von Rājāvāhana. Mehrfach ist darauf hingewiesen worden, daß Dandin hier den altindischen Topos vom Universalherrscher aufgreift, der in einem einzigen Siegeszug den gesamten Erdkreis (immer mit dem Subkontinent gleichgesetzt) unterwirft und fortan eine gewaltfreie und für alle Untertanen ideale Herrschaft ausübt. Hier ließe sich spekulieren, ob die Zahl zehn nicht sogar bewußt vom Dichter gewählt ist, um eine räumliche Totalität auszudrücken; im alten Indien ist nämlich stets von zehn Himmelsrichtungen die Rede: den vier Haupt- und Zwischenrichtungen sowie Zenit und Nadir.

Ihre auffallende moralische Unbestimmtheit teilt die Erzählung mit den altindischen Staatslehrbüchern. Nicht umsonst hat man das bekannteste unter diesen Werken gern mit Machiavellis *Il principe* verglichen, wobei Machiavelli in diesem Vergleich immer wieder als geradezu harmlos bezeichnet worden ist. Solche Lehrbücher dienten vorgeblich oder tatsächlich der Ausbildung von Prinzen, und sie sollten die potentiellen Thronfolger auf die Schwierigkeiten ihres zukünftigen Amtes vorbereiten. Ihr Hauptanliegen ist es, dem König Mittel zur Sicherung der eigenen Herrschaft und zur Destabilisierung der Regierung der benachbarten Reiche, die grundsätzlich als potentielle Gegner betrachtet werden, an die Hand zu geben. Dabei ist jedes Mittel recht, das diesen Zielen zu dienen vermag. Gleichzeitig informieren die Lehrbücher über die Armee, über Steuern, über die Beamten und alles andere, das sonst noch zur Organisation einer funktionierenden Verwaltung gehört. Ihre Kenntnis zeichnet aber nicht nur den Herrscher aus, sondern auch den guten Dichter, und dieser kann damit seine umfassende Bildung unter Beweis stellen. Eine Kostprobe bietet Dandin in der Erzählung von Viśruta, wo ein Günstling den mühsamen Tagesablauf im Leben eines Königs vorträgt und Viśruta selbst über die Staats-

kunst reflektiert. Die Freude des klassischen Indiens am Systematisieren von Wissensgebieten hat ebenso ein Lehrbuch der Erotik hervorgebracht, das bei uns wohlbekannte *Kāmasūtra*. Auch hier erweist sich Dandin als Kenner; exemplarisch sei lediglich auf die Beschreibung der Ausbildung einer Hetäre und ihre Auswahl der Liebhaber verwiesen.

Es gilt heute als weitestgehend gesichert, daß das Werk nur unvollständig erhalten ist. Zunächst hatte man angenommen, daß Dandin selbst ein Fragment hinterlassen habe, aber heute geht man davon aus, daß der ursprünglich vorhandene Anfang bis hin zum ersten Teil von Rājavāhanas Erzählung und auch der Schluß im Laufe der Überlieferung verlorengegangen sind und erst später hinzugefügt wurden. Angesichts der schwierigen Überlieferungslage in Indien – Bücher halten dem Klima und der Bedrohung durch Mäusefraß etc. nicht lange stand, wobei besonders Anfang und Ende gefährdet sind – ist ein derartiger Verlust nicht unwahrscheinlich. Auch manch kleine inhaltliche Unstimmigkeit, gerade gegen Ende des Werkes, spricht für eine solche These. Trotz solcher Einschränkungen hinsichtlich der Verfasserschaft gilt das *Daśakumāratscharitam* als eine der bedeutendsten Prosaerzählungen der Sanskrit-Li-

teratur. Gerade deswegen sei an dieser Stelle noch eine Bemerkung zum Titel angefügt. Bereits in der ersten deutschen Übersetzung erschienen die zehn jungen Männer im Titel als die zehn «Prinzen», und diese Wiedergabe hat sich seither eingebürgert. Strenggenommen sind jedoch nur vier von ihnen wirklich Prinzen, die übrigen hingegen Söhne von Ministern, die erst im Lauf der Geschichte ein Königreich oder das Herz einer Prinzessin erobern und so zu Königen werden. Das Sanskrit-Wort *kumāra* bedeutet beides, Jüngling und Prinz, aber fast alle Übersetzer haben sich für den Prinzen entschieden, gewiß auch deswegen, weil er besser in den märchenhaften Rahmen paßt.

Schon mehrfach wurde angedeutet, daß über den Verfasser wenig bekannt ist. Auch dies ist keineswegs ungewöhnlich; dasselbe gilt für die meisten der zahlreichen Dichter und Denker, die Indien im ersten Jahrtausend nach Christus hervorgebracht hat. Einer überwältigenden Menge von weltlicher und religiöser Literatur steht eine verschwindend geringe Zahl von Daten gegenüber. Oft muß man schon froh sein, wenn man einen Autor wenigstens ungefähr einem Jahrhundert zuweisen kann. Gerade die genaue Datierung von Dandins Leben bereitet der indischen Literaturgeschichte bis heute große Probleme. Nach den

vorliegenden Quellen läßt sich nur sagen, daß er mit einiger Wahrscheinlichkeit irgendwann zwischen der Mitte des 7. und dem Beginn des 9. Jahrhunderts gelebt hat. Als sein Heimatort gilt Kāñtschī, die Hauptstadt des Pallava-Reiches in Südindien. Über seine Lebensumstände wissen wir allerdings kaum etwas. Literarisch ist mit seinem Namen nicht nur die Erzählung von den zehn Gefährten verbunden; er hat auch das wohl bekannteste Werk zur Theorie der indischen Poetik verfaßt, den *Kāvyādarsa*, den *Spiegel der Dichtkunst*. Darin behandelt er zunächst allgemeine Fragen der Poetik, wie etwa die Einteilung der Literaturgattungen, dann ausführlich die verschiedenen Stilarten, und in zwei umfangreichen Kapiteln erläutert er schließlich die Sinn- und die Lautfiguren, die den dichterischen Sprachgebrauch charakterisieren und von der Alltagssprache abheben. Da beide Werke, der *Spiegel der Dichtkunst* und *Die Abenteuer der zehn Prinzen*, keinen Bezug aufeinander nehmen, läßt sich nicht sagen, welches der beiden zuerst entstanden ist. Zusammen erklären sie jedoch, warum Dandin als einer der größten Dichter und gleichzeitig als einer der größten Theoretiker der Kunstdichtung des klassischen Indien gilt.

Jens-Uwe Hartmann